Prima lezione di filologia

Alberto Varvaro

Filologia

Per quanto si tratti di un grecismo colto di epoca rinascimentale, la parola *filologia* ha nelle lingue moderne una gamma di significati alquanto diversi. Cominciamo dunque dai vocabolari.
A dire il vero la definizione più concisa la dava già Immanuel Kant.
Hermann Paul aggiunge che in origine la parola si riferiva alla cultura antica, ma già nel 700 poteva usarsi per le lingue e le letterature moderne.
Il *Tresor de la langue francaise* è molto più analitico di altri vocabolari, e distingue i vari significati commentandoli con citazioni.
Per l'inglese possiamo citare l'*Oxford English Dictionary*, dove si distinguono 3 accezioni. In Inghilterra *philosophy* è dal 1700 sostanzialmente quello che in Italia si chiama glottologia o linguistica e soprattutto la linguistica storica. La differenza balza agli occhi se compariamo questa definizione con quelle date dai vocabolari italiani.
Il *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore battaglia, come prima accezione da: "Disciplina che, mediante la critica testuale, si propone di ricostruire e di interpretare correttamente i testi o documenti letterari; dottrina che studia l'origine della struttura di una lingua, linguistica".

Sono messe insieme due accezioni diverse, la seconda delle quali è di fatto quella inglese: la linguistica è certo cosa diversa dalla disciplina definita subito prima.
Più di un tratto della prima definizione ritornano nelle definizioni dei lessici italiani recenti. Citando il *GRADIT*:

"*Disciplina che, mediante l'analisi linguistica e la critica testuale, mira alla ricostruzione e alla corretta interpretazione di testi e documenti scritti; disciplina che studia l'origine e la struttura di una lingua, sulla base di documenti letterari*".

Non molto diversa è la definizione del Devoto-Oli:

"*La disciplina relativa alla ricostruzione della corretta interpretazione dei documenti letterari di una determinata cultura*".

Dalla definizione ristretta che prevale in Gran Bretagna siamo passati ad una molto più ampia, che comunque include solo una parte degli ambiti.
Può sembrare che queste definizioni dei lessici italiani siano banali e ovvio, ma non è così. Nella maggior parte delle lingue europee attuali, salvo che in italiano, la parola è connotata come indicante degli studi vecchi e sostanzialmente inutili. Conviene dunque dire che il prestigio italiano della filologia è certamente legato ad alcune grandi figure del secolo scorso: Michele Barbi, Gianfranco Contini, Gianfranco Folena, Cesare Segre.
È significativo che la parola originariamente si riferisca alle lingue e alle letterature classiche e solo più tardi a quelle moderne. Per quanto l'estensione avvenga già nel 700, rimane sottinteso anche in Italia, che la versa filologia è la filologia classica.
Questa genesi storica spiega anche perché le nostre definizioni mettano in primo piano il concetto di ricostruzione, che è certamente funzionale ai tesi classici ma lo è molto meno ai testi moderni.
S'intende che il testo di Ovidio o di Tucidide debba essere ricostruito, ma perché sarebbe necessaria la filologia ricostruttiva quando abbiamo testi autografi, come nel caso del Decameron?
Il rilievo data alla ricostruzione tende a spingere la filologia verso l'accezione di "filologia testuale" o "ecdotica". È senza dubbio vero che questa restrizione vale anche e soprattutto in Italia, dove non sono pochi gli studiosi per i quali il lavoro filologico si considera concluso quando si è tracciato uno stemma dei manoscritti.
Del resto anche le nostre definizioni parlano di <<corretta interpretazione>>. Forse sarebbe meglio se parlassero di <<interpretazione>> e basta: <<corretta>> dovrebbe essere qualsiasi operazione scientifica.
Se poi riflettiamo sulla nostra esperienza di lettori, ci accorgiamo subito che in moltissimi casi è ben noto che le interpretazioni di singoli passi o opere intere sono molteplici e divergenti.
Va fatta un'ulteriore constatazione. Appare di immediata evidenza che un testo orientale, poniamo cinese, sia da noi interpretato ben diversamente, e ben più discutibilmente, che da un cinese e

anche da un orientale non cinese: a noi non sono chiari né i riferimenti alla specifica tradizione di discorso né quelli al contesto più generale.

Filologia Testuale

Abbiamo visto che nelle definizioni di filologia spesso ha un rilievo particolare la filologia testuale, intesa come tecnica o metodologia della ricostruzione del testo quanto più vicino possibile all'originale.
Probabilmente nessuno studioso serio identificherebbe senz'altro la filologia con la filologia testuale, ma la distinzione tra filologi e storici della letteratura sembra basata proprio su questa accezione restrittiva di filologia. Nella filologia classica questa restrizione di significato è ancora più frequente che negli altri campi. La ricostruzione del testo nella sua forma più adeguata possibile è certamente la fase preliminare del lavoro filologico, ma non è il compimento.
Quando lo studioso ha portato a termine il lavoro ecdotico, non ha affatto completato il suo lavoro. È un grave difetto di molte pratiche interpretative, il fatto che l'esegeta non conosca e non si curi di cosa sia concretamente il testo che ha davanti e studia. Capita infatti che per molte opere liberamente disponibili, chiunque possa fare delle ristampe; può accadere dunque che qualcuno risale di stampe sia trascurata o addirittura piena di strafalcioni. Ne consegue che non tutte le edizioni hanno lo stesso grado di affidabilità.
Altrettanto pericoloso è oggi affidarsi senza troppe cautele ai testi disponibili sulla rete. Anche in questi casi sarebbe necessario che il lettore si ponesse la domanda su cosa precisamente sia il testo che legge e quale sia il livello di affidabilità di tale testo.
È indispensabile per la valutazione di qualsiasi testo, conoscere come esso sia stato costituito.
Esempi:

- se io leggo *il nome della Rosa* di Umberto Eco, devo presumere che il testo sia conforme alla volontà dell'autore che ha curato personalmente l'edizione. Sarà dunque lecito che io faccia su un testo del genere l'analisi, per esempio, della punteggiatura.
- se invece sto leggendo *il canzoniere* di Francesco Petrarca, di cui pure ci è pervenuto un manoscritto parzialmente autografo, non sarebbe prudente che ne analizzassi allo stesso modo la punteggiatura, perché nel Medioevo l'uso di essa, estremamente sommario e comunque non uguale a quello attuale. La punteggiatura delle edizioni moderne di Petrarca è dunque quella che gli editori hanno imposto al testo secondo i criteri propri.
- se poi il testo che mi interessa è la *Divina Commedia*, la situazione è ancora diversa, perché non abbiamo alcun autografo o alcun manoscritto sorvegliato e rivisto da Dante.

Se al caso del *nome della rosa* contrapponiamo quello dei *promessi sposi* di Alessandro Manzoni, la cui edizione del 1840 fu seguita con la massima attenzione dell'autore, già il problema dell'affidabilità si pone in modo diverso.
Se rimontiamo ancora alla Divina Commedia, la distanza di alcuni anni tra il momento della stesura dell'opera da parte di Dante e la data dei testimoni più antichi è poca cosa rispetto all'enorme iato cronologico tra la data di composizione delle opere latine e greche e quella dei loro testimoni più antichi.
Il caso più favorevole è quello di Virgilio, i cui codici più antichi risalgono al quinto secolo d.C.
Ma nel caso di Orazio il divario è molto maggiore ed in quello di Sofocle, per i più antichi manoscritti, bisogna scendere fino al secolo decimo.
La distanza cronologica tra originale e testimoni a noi disponibili non è di per sé un dato assoluto. Una maggiore distanza tra originale e testimoni sopravvissuti implica la probabilità che tra di essi intercorra un numero di copie proporzionalmente maggiore e dunque un maggiore di corruttela. Nel caso dei poemi omerici, non si tratta solo del tempo che separa la originale e testimoni che ne derivano. Questa volta il problema è in primo luogo quello di sapere se ci fosse e cosa fosse l'originale di un poema epico nella Grecia arcaica. Dobbiamo ricordare che il testo che noi leggiamo risale comunque alla sistemazione che ne dettero in epoca ellenistica, quindi comunque parecchi secoli dopo la loro apparizione, i filologi di Alessandria. A monte di esso c'è una tradizione scritta e/o orale che ci rimane quasi del tutto oscura.
Quello che è corretto e che si lavori sull'*Iliade* come se avessimo davanti un'edizione garantita dal controllo dell'autore.
Consideriamo il poema *le grazie* di Ugo Foscolo: in questo caso ci basiamo su autografi, ma il poeta non pubblicò se non alcuni episodi ed in redazioni che non considerava definitive.
Si può paragonare quel che ci rimane ai frammenti di diverse successive versioni di un mosaico, che risalgano ad epoche diverse ed a programmi figurativi diversi. È impossibile o illecito leggerli

ricomponendo un insieme che non è mai esistito. Il senso di un testo non è solo la somma dei sensi delle sue parti, è qualcosa di più. Questo di più, nel caso delle *grazie* è purtroppo irrecuperabile. Il testo, nella sua costituzione, è sempre problematico, ma in gradi ed in modi diversi ogni volta.

La storia della tradizione

In filologia moderna molte volte il problema filologico non sta nei testimoni derivati dall'originale dell'autore, ma nel travaglio documentato che ha portato dalla prima idea del testo alla sua redazione: è quello che si chiama critica genetica. Lo stesso accade con la più parte dei testi musicali. Solo l'accertamento della storia della tradizione ci fornisce le informazioni indispensabili per la ricostruzione e la valutazione del testo che stiamo studiando. Essa permette anche di affrontare e di risolvere questioni relative alla genesi dei testi, per le quali non abbiamo informazioni dirette. Esempio: la preparazione dell'edizione del IV libro delle *chroniques* di Jean Froissart (esperienza di lavoro fatta da Varvaro). Negli anni precedenti Froissart aveva composto tre ampi libri delle *chroniques* che narravano tutta la prima parte di quella che noi chiamiamo guerra dei 100 anni. Allora si trattava di avvenimenti alquanto anteriori al momento della stesura del racconto. I libri precedenti delle *chroniques* avevano avuto una buona diffusione e le loro copie erano presenti nelle principali biblioteche del tempo. Non così per il IV libro. La sua disponibilità risulta assicurata dal fatto che il cronista Enguerrand de Monstrelet ne redige una continuazione fino al 1444. Non sappiamo però quando Monstrelet abbia scritto questo suo libro, ne sappiamo chi lo abbia incaricato di tale lavoro. Si presume che si trattasse di un membro della potente famiglia di Croy, che tra l'altro possedeva la cittadina di Chimay, dove probabilmente Froissart aveva passato i suoi ultimi anni. Questa pur labile catena di indizi ci porta a formulare l'ipotesi che il manoscritto sia rimasto a Chimay tra i beni di Froissart al momento della sua morte, e che solo qualche decennio dopo, uno dei signori del luogo se ne sia preso cura e ne abbia commissionato un seguito.
Della ventina di codici che del libro IV ci rimangono, nessuno risulta chiaramente anteriori al 1470. La tradizione manoscritta noi nota, si restringe dunque all'interno di un trentennio circa. Questa situazione spiega perché la tradizione manoscritta del libro sia abbastanza compatta.
Il sospetto che l'opera non sia stata completata dall'autore nasce da vari indizi. Alla fine del libro si narrano brevemente avvenimenti cronologicamente sconnessi e che sono o senza conseguenze o addirittura erronei. Sembrano schede preparate dall'autore ma non integrate da lui nel testo. Una parte dei manoscritti allega infine una relazione sui recenti fatti di Inghilterra, relazione indirizzata a Froissart attorno alla fine del 1403 e da lui non utilizzata. Infatti, il suo racconto degli stessi fatti è spesso assai diverso da quello della relazione. Alcuni manoscritti inseriscono assai prima una integrazione che in altri manca, sicché si ha l'impressione che essa fosse vergata su un foglio volante che alcuni copisti considerarono da inserire nel testo ed altri no. La divisione e la titolatura dei capitoli è però incoerente e non pare possibile che risalga allo scrittore. A ciò si aggiunge ora che il IV libro fu messo in circolazione alcuni decenni dopo la scomparsa dell'autore. A questo punto la conclusione che l'opera non fosse compiuta, sistemata e rivisitata dall'autore, si impone. Noi possiamo considerare il testo come rielaborato e ben definito solo nella prima parte del libro, dove ci sono indizi di una scrittura o revisione alcuni anni dopo i fatti, mentre dobbiamo essere più cauti nella seconda parte.
Un altro aspetto importante della storia della tradizione sono le informazioni che essa ci dà sulla diffusione e la fortuna dell'opera e quindi sulla cultura dell'area di diffusione.
In primo luogo, è evidente come sia significativo sei di un'opera, c'è solo un codice o più o molti. Né è meno importante sapere in quali aree le copie furono realizzate ed in quali sembrano assenti, in quali località e a quali persone furono vendute, e così via.
Diventa così possibile ricostruire la storia del singolo libro, a volte senza lacune, da quando fu prodotto a oggi.

La filologia riguarda solo i testi letterari?

Le definizioni dei vocabolari spesso limitano il compito della filologia allo studio dei testi letterari. Questa limitazione ha origine dallo studio dei testi classici, latini, greci, e della Bibbia; in ambedue i casi si tratta di testi letterari.
La specificazione che la filologia riguarderebbe i testi letterari ha avuto come conseguenza la diffusione della formula opposta: vale a dire che i testi non letterari non abbiano bisogno di cure

filologiche. Questo principio veniva però violato nel caso di testi non letterari. Di particolare importanza storica, soprattutto perché arcaici.
La maggior parte dei testi non letterari era ed è lasciata alle pratiche editoriali di studiosi, anche benemeriti, ma del tutto digiuni di preparazione filologica.
Nel caso di documenti di archivio, la prassi prevalente è stata quella dell'edizione, detta non a caso diplomatica, che prevede la riproduzione degli originali manoscritti, rispettandone al massimo tutte le caratteristiche. Oggi la riproduzione diplomatica è sempre più sostituita dalla riproduzione digitale del documento tale e quale.
Pensando alle grafie, non si può senza pericolo ignorare che gli usi sono cambiati nel tempo e quindi interpretare o, peggio, attualizzare una grafia antica senza sapere quali fosse l'uso grafico di chi aveva steso il testo in questione.
La conclusione non può che essere che qualsiasi testo scritto deve essere trattato con i metodi degli strumenti della filologia, ovviamente volta a volta adattati al tipo di testo e alle modalità della sua trasmissione.

La filologia si applica solo ai testi scritti?

Ci eravamo domandati se anche i testi orali rientrassero nel campo di interesse della filologia, per quanto essi sembrassero esclusi dalla maggior parte delle definizioni dei lessici. Anche in questo caso tali definizioni sono senza dubbio condizionate dall'origine della filologia come filologia classica. Cominciamo con l'osservare che non si vede ragione per escludere l'opportunità di un esame filologico dei testi che non sono insieme orali m a non privi di un carattere letterario.
Fino ad un secolo fa, essi diventavano studiabili solo dopo che ho raccoglitore li aveva messi per scritto, ma a poco a poco è divenuto impossibile ascoltare la registrazione sonora e poi addirittura vederli in esecuzioni registrate su pellicola o elettronicamente. Per quanto lo studio di questo tipo di testi sia iniziato fin dagli anni di romanticismo, essi sono stati oggetto di equivoco quando non di vera e propria mistificazione.
Prendiamo come esempio uno dei più fortunati, puoi metti popolari italiani., quello che narra la storia della baronessa di Carini.
Il testo di questo poemetto fu pubblicato nel 1870 da un valente raccoglitore, Salvatore Salomone Marino. Salomone Marino ne dette poi altre due edizioni, nel 1873 e nel 1914, con notevolissime e sorprendenti differenze. Da nessuna parte. Salomone Marino diceva chiaramente da dove provenisse il suo testo, che egli trattava come se risalisse al 500.
Solo quando, nel 1963, Aurelio Rigoli, recuperò e pubblicò le 392 varianti trascritte in bella copia da Salomone Marino fu possibile accertare che il testo pubblicato da quest'ultimo era costruito esattamente come un mosaico.
Molto spesso il lavoro di Salomone Marino aveva ottenuto risultati qualitativamente assai buoni e il testo ebbe fortuna tra i lettori. Nessuno fece caso ad un particolare: in realtà il lettore non aveva davanti a sé un testo popolare della fine del XVI secolo, ma un falso erudito, peraltro assai ben fatto, della fine del XIX.
Per Salomone Marino si era trattato di un paziente lavoro di restauro. Intanto, tra quelli che gli andava raccogliendo c'erano varianti più ampie che permettevano di intuire come si svolgesse la trama del racconto. Ma ancora di più importava dire che questa galassia di testi sembrava riferirsi ad un caso realmente avvenuto: il 4 dicembre 1563 la baronessa di Carini era stata uccisa assieme al suo amante Ludovico Vernagallo, nel castello di Carini presso Palermo.
L'importanza attribuita all’aderenza ai fatti, per altro assai mal noti, è evidente se si osserva che nelle tre edizioni, che successivamente ne dette, Salomone Marino modificò le sue idee sui personaggi e sullo svolgimento della tragedia ed in conseguenza modifico la sua ricostruzione. Il procedimento non era una sua invenzione ed è per questo che non suscitò serie critiche. Esso era sostanzialmente identico a quello adottato da un buon numero di raccoglitori ottocenteschi di testi popolari. Restaurare significava allora rifare in base alle idee che si avevano sulle forme dell'originale.
Tornando al caso della baronessa di Carini, nulla permetteva di essere sicuri che l'originale tardocinquecentesco desse una relazione tanto esatta della vicenda da poterne ricostruire la struttura narrativa in base agli avvenimenti di cronaca nera.
Non si sarebbe dovuto poi trascurare che i testi erano stati raccolti a partire dal 1868 e fino ai primi anni del 1900, quindi almeno 250 anni dopo l'omicidio. La stessa fertilità di variazione della tradizione orale rendeva improbabile che se ne fosse conservato qua e là, sostanzialmente intatto il tenore originale.

Nelle sue edizioni Salomone Marino non aveva detto granché sulle versioni che aveva raccolto, ma aveva tenuto conto di informazioni importanti su chi gli aveva trasmesso le versioni.
Un buon numero di informatori aveva appreso i versi da un cantastorie. Il dato è importante perché mette in gioco un tipo di trasmissione che va distinto da quello di chi cantava i versi per proprio gusto. Il cantastorie è un professionista che vive del canto itinerante, sempre accompagnato dalla musica e da una rappresentazione pittorica degli episodi principali della storia che canta, il cartellone. Egli è il custode, il garante dell'integrità e della conservazione del testo.
Quindi ci mancano, per ricostruire la storia del poemetto, elementi fondamentali. Non abbiamo tra le 392 versioni un solo testo di cantastorie. Ancora peggio va con il rapporto tra poesia e cronaca. La corrispondenza tra gli avvenimenti e il racconto poetico è molto limitata. La poesia ha trasformato la vicenda per farla rientrare negli schemi, narrativi e di valori, che sono propri della tradizione poetica siciliana.
Ma il fatto essenziale è che quelle che noi abbiamo sono versioni orali del 1868 o degli anni seguenti, che non possono servire a ricostruire un poemetto della fine del secolo XVI.
L'oggetto del nostro studio non possono essere che le varianti e la tradizione, nello stato in cui si trovava negli ultimi decenni del XIX secolo ed i primi XX, ma l'esame dovrebbe essere integrato dalla conoscenza delle modalità di esecuzione da parte del cantastorie.
Insomma, un esame approfondito della situazione mostra che le nostre possibilità sono limitate e comunque che il metodo non può essere quello storico-letterario.
Bisognerebbe a questo punto dire che il problema filologico si pone, a dire il vero, per qualsiasi testo orale, anche non letterario.

La filologia genetica

Uno degli aspetti più interessanti della filologia moderna è la cosiddetta critica genetica, cioè la possibilità di studiare quella fase della storia della tradizione che sta a monte del testo definitivo. In alcuni casi è possibile studiare anche il processo di formazione del testo.
Il caso più celebre è quello dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, il canzoniere di Francesco Petrarca, del quale ci è pervenuto il testo definitivo, il codice Vaticano latino 3195, messo a punto dal copista Giovanni Malpaghini sotto la sorveglianza, ed in parte di mano, dello stesso Petrarca. Il cosiddetto codice degli abbozzi, il manoscritto Vaticano latino 3196, che conserva di mano del poeta una fase di poco anteriore a quella finale.
Man mano che Petrarca arricchiva e sistemava la sua collezione, egli permetteva che se ne traessero delle copie. Se dunque di queste frasi non ci rimane traccia autografa, abbiamo però la possibilità di individuare, nella ricchissima tradizione manoscritta del canzoniere, alcuni gruppi di codici che non discendono dallo stadio finale, ma da stadi intermedi.
Questi Stati testuali intermedi sono stati individuati parecchio tempo fa dal filologo americano Ernest H. Wilkins. Sarebbe dunque possibile produrre edizioni separate per ciascuna fase individuabile e offrire così la base per uno studio approfondito del processo di formazione dei *Rerum vulgarium fragmenta*.
C'è qualche caso simile anche per testi più antichi. Ricordiamo gli *Otia imperialia,* un'ampia raccolta enciclopedica di informazioni, aneddoti e leggende. Degli *Otia* possediamo un codice parzialmente autografo, siglato N, che in parte rappresenta la sistemazione del lavoro redazionale ad una certa altezza cronologica, ma che è farcito con modifiche e integrazioni che si ha ragione di pensare che si dispongano lungo l'arco di qualche decennio.
Gli *Otia* hanno inoltre una tradizione manoscritta abbastanza ricca. Secondo il filologo americano Caldwell, questo insieme sembra fare capo a vari stadi della composizione e del codice N.
Le informazioni che da Caldwell sono approssimative e prive di argomenti solidi.
Le cose sono molto più chiare, anche se estremamente complesse, nel caso delle liriche di Charles, Duca di Orleans, composti a cavallo dei decenni centrali del 400. Il principe subì una lunghissima prigionia in Inghilterra e durante questi anni egli compose numerose poesie liriche, tanto in inglese che in francese. Al momento del suo ritorno in Francia e gli mise un ordine nella sua produzione francese, disponendo la compilazione del codice che oggi è alla Biblioteca Nazionale di Francia, il codice O. Si tratta di una copia in pulito, ma il duca prevedeva di continuare a scrivere e dunque fece lasciare nel codice fascicoli e fogli bianchi per i successivi accrescimenti. Nei successivi 25 anni egli scrisse molto e il codice iniziato nel 1440, lo accompagnò per tutta la vita.
Le nuove poesie furono inserite man mano nel codice, ma sempre meno ordinatamente. Oltre alle proprie, il duca vi fece trascrivere, probabilmente di loro mano, anche le poesie che componevano i suoi ospiti. Anche in questo caso il duca fece trarre nel tempo dal suo manoscritto alcune copie,

che naturalmente riflettono la situazione di O quale era al momento della copia in questione. Nel suo caso non sembra che si tratti tanto di una sottile stratificazione di varianti, il duca non indulgeva troppo al lavoro di Lima.

Il problema dell'edizione critica

Se è vero che la filologia non si risolve in ecdotica, vale a dire nella sistemazione del testo, non per questo le doti non ne rimane una parte estremamente rilevante. Si dice di solito che il fine della critica testuale sia il ristabilimento del testo secondo l'ultima volontà dell'autore. Ma intanto, non sempre quel che ci interessa, in senso stretto, è l'ultima volontà dell'autore. Se così fosse, nel caso del poema di Torquato Tasso, dovremmo trascurare come secondario il testo della *Gerusalemme liberata*.
Alcune volte si può dubitare se ci sia stata effettivamente un'ultima volontà dell'autore. È dunque conveniente tenere presenti i fattori troppo spesso dimenticati, come quelli richiamati abbastanza di recente da Francisco Rico, filologo spagnolo:

"Una vera edizione di un capolavoro, un'edizione che trascenda semplici fini commerciali o la mera copia, è sempre un compromesso tra le esigenze dell'autore, il testo e il lettore, ed ha un significato particolare nella prospettiva di ciascuno di loro".

Rico ci avverte che non esiste una formula buona per tutte le edizioni, perché bisogna tener conto dello stato della tradizione e perché ogni edizione deve prendere in considerazione quali siano i suoi destinatari (per esempio un pubblico generico o un pubblico di studiosi).
Forse non è inutile avvertire che in Italia, dove abbiamo visto che la filologia, e perfino l'edizione critica, godono di qualche prestigio, vengono a volte passate come critiche edizioni che non risultano affatto da un lavoro filologico. Il loro curatore prende in mano una dizione precedente, ricorre qua e là il confronto con qualche altra edizione o con uno o due manoscritti che può facilmente avere sottomano e adotta da queste fonti alcune varianti che, a suo giudizio, sono da preferirsi. Purtroppo, questo giudizio è formulato caso per caso, senza alcuna ragione sistematica.
Una differenza profonda tra la filologia classica e quella moderna è la considerazione che, dalle due parti, si ha per le congetture. Intendiamo per congettura l'operare di una correzione al testo tradito in base ad una intuizione esplicitamente ragionata.
Per antica tradizione, i filologi classici considerano la congettura come la forma più raffinata di restauro del testo, mentre filologi moderni, non senza ragione, ne diffidano e non vi ricorrono, se non in casi estremi. La ragione di questa differenza risiede senza dubbio nella diversa condizione in cui si trovano le tradizioni manoscritte degli editori dei testi greci e latini e quelle dei testi volgari, medievali e moderni.
Le edizioni destinate al pubblico generico non dovrebbero pretendere di fare concorrenza alle edizioni scientifiche, ma servirsene in maniera seria.
Molto più grave è un'osservazione fatta recentemente con finezza e acume da Michel Zink, il ben noto studioso francese di letteratura medievale. Zink nota che quanto più raffinate sono le edizioni critiche, tanto più si riduce il numero dei loro utenti, fino al limite paradossale di un'edizione perfetta per la quale però non esiste più il lettore. Questo ironico paradosso ci riporta alla necessità di considerare l'edizione come un compromesso tra esigenze diverse e perfino opposte. In conclusione, sono ragionevoli le esigenze che Michael Reeve riassume così:

"Da un'edizione mi aspetti cinque cose: un regesto dei testimoni disponibili, le ragioni per usarne alcuni e non altri, una collazione accurata, una guida alla differenza tra il miglior testo che può essere ricavato dai testimoni e ciò che sembra probabile che l'autore abbia scritto, e progressi sostanziali almeno in uno dei quattro punti precedenti".

Il censimento dei testimoni

La prima fase del lavoro ecdotico è il recepimento dei testimoni, operazione che non è affatto facile ma, ad oggi sono sempre più disponibili in rete repertori di manoscritti e di stampe e cataloghi. Un settore esemplare è la lirica occitana medievale, di cui tutti i manoscritti e tutte le composizioni sono stati recuperati accuratamente e tutti gli schemi metrici sono stati classificati da Istvàn Frank. Nonostante ciò, ogni tanto saltano fuori

frammenti di codici se non codici interi e non è sempre chiaro da dove vengono e a chi appartenessero.

Un censimento di dimensioni monumentali è quello dei manoscritti che contengono commenti danteschi fino al 1480, realizzato da Enrico Malato e Andrea Mazzucchi. Da questo censimento vennero a galla circa 200 dei 702 manoscritti. Il filosofo inglese Michael Reeve, nel 2010 si dedicò ad una ricerca all'interno della British Library sui codici danteschi del "De Monarchia". Trovò due codici e non ci mise tanto a capire che uno dei due non era noto; questo non era una semplice copia ma un testimone trecentesco da esaminare accuratamente. Spesso trascuriamo che non tutti i codici medievali sono finiti in biblioteche pubbliche ma esiste ancora un mercato di manoscritti in mani private, al quale attingono le biblioteche pubbliche che possiedono i fondi necessari. I codici che circolano in questo mercato gestito dalle case d'aste sono considerati investimenti di ricchi signori che in genere li tengono in cassette di sicurezza delle banche.

La tradizione delle cronache di Jean Froissart è costituita da un buon numero di codici speso di qualità artistica alta, con numerose miniature fiamminghe o parigine realizzate da artisti quattrocenteschi. Fin dall'ora era considerati libri molto costosi, commissionati da sovrani o da membri dell'alta aristocrazia. Nell'800 aveva avuto grande fame il codice posseduto dal principe tedesco Puckler-Muskau, conservato nella biblioteca del palazzo a Branitz. Di questo codice si persero le tracce.
Una svolta per la ricerca fu un servizio sul *Corriere della Sera* che parlava del suddetto principe Pucker, il quale successivamente raccontò di non aver ricordi del manoscritto in quanto all'epoca era solo un bambino ma era a conoscenza della sua esistenza e della sua importanza. A seguito della riunificazione tedesca, il principe era tornato al palazzo trovandolo in buone condizioni ma privo del materiale librario. Questa serie di nuove informazioni venne pubblicata e generò l'attenzione nel filologo Koenig, il quale racconta di aver avuto tra le mani il suddetto codice durante una visita presso una biblioteca in Occidente. Disse inoltre che tale codice era passato attraverso più di una vendita all'asta e ad oggi si trovava presso la cassaforte di una banca in Svizzera. Koenig continuò ad interessarsi della questione e a Parigi capì che, nel corso dell'800, circolavano appunti e copie delle miniature del codice ma il manoscritto era uno soltanto il quale probabilmente era stato venduto dalla famiglia per necessità di denaro.

Il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz, consiste di 3 soli manoscritti tre-quattrocenteschi di cui l'editio princeps risale al 1779/90 ad opera di Tomàs Sàchez.

Si è a lungo pensato che il testimone migliore fosse il più antico, sicché più il tempo passa e aumenta il numero delle copie più queste sono scorrette. Pasquali osservò che ciò è logico ma non tiene conto della possibilità che, un ottimo testimone, possa essere stato copiato correttamente e in modo accurato. Un caso che si presta è quello delle opere di Gonzalo de Berceo; gran parte delle sue opere fu raccolta in collezioni messe insieme e conservate in un convento benedettino. Possiamo individuare due collezioni medievali una siglata O e l'altra F, entrambe scomparse a seguito della vendita dei beni ecclesiastici; di O non si hanno più notizie mentre F si trova oggi presso la biblioteca della Real Academia Espanola a Madrid. Lo studio dei codici ha permesso di capire che la copia I fosse più corretta di F nonostante quest'ultima fosse più antica.

La procedura adottata da Giorgio Petrocchi per il testo critico della *Commedia* di Dante contraddice la pratica di Pasquali. Egli fissa il testo sulla base dei soli testimoni anteriori al 1355 escludendo, perciò, tutti i codici posteriori. Dagli ultimi decenni dell'800, si era preferito il criterio dei loci critici, consistente nella selezione di un certo numero di passi significativi, i quali vengono controllati su tutti i testimoni. Petrocchi ritenne pericolosa questa pratica e preferiva esaminare ogni testimone nella sua interezza.

L'ispezione dei testimoni

Prima della diffusione di fotografia e microfilm, era probabile che il filologo con avesse mai avuto davanti uno o più testimoni dell'opera. Era infatti consueto rivolgersi a esperti di paleografia che si prestavano a copiare i codici presenti nelle biblioteche in cui lavoravano. Altre volte invece, il futuro editore, si accontentava di ottenere collazioni (=confronto di edizioni). Entrambe

queste procedure non erano accompagnate da informazioni, perciò il testo era considerato un'entità astratta, del tutto indipendente dal supporto.

Nel corso del '900 si è costituita la disciplina della codicologia, la quale ci insegna ad osservare numerosi dati significativi per l'editore. L'ispezione dei testimoni spiega quello che si verifica a causa dello spostamento involontario di fogli del codice. Il codice è costituito da fascicoli, ciascuno dei quali è formato da uno o più doppi fogli; il codice è dunque nella sua struttura analogo a un attuale quaderno ma c'è una differenza essenziale: il copista di un testo medievale lavorava su fascicoli non cuciti insieme a formare un codice e perciò non era sicura la successione dei doppi fogli. La numerazione veniva solitamente apposta in alto a destra e riguardava i fogli e non le pagine; questa veniva inserita dopo la rilegatura. Per facilitare la successione regolare dei fascicoli, in basso al verso dell'ultimo foglio si scriveva l'ultima parola successiva del test in esso copiato, richiamo che doveva trovare corrispondenza nella prima parola del testo copiato nel fascicolo successivo.
I libri a stampa hanno conservato la struttura per fascicoli, venivano stampati prima della cucitura e rilegatura. La differenza è che un fascicolo è ora costituito da un solo foglio su cui le pagine sono stampate da un lato e dall'altro; c'è una disposizione fissa che difficilmente risulta errata ma può accadere che i fascicoli siano messi in disordine prima della cucitura. Questo risulta facile nei *pliegos sueltos* della tipografia iberica, cioè fascicoletti di poche pagine con i quali venivano divulgati brevi testi poetici di diffusione popolare, come ad esempio i *romances*; anche negli altri paesi c'erano usi analoghi, per esempio in Italia i girovaghi che suonavano gli organini di Barberia, avevano in vendita fogli sciolti con i testi delle canzoni.
Uno dei testi più celebri del medioevo spagnolo è *Coplas por la muerte de su padre*, scritto da Jorge Manrique il quale ci è stato trasmesso da 10 canzonieri manoscritti, 6 canzonieri a stampa e una decina di *pliegos sueltos*; quest'ultimo è costituito da un fascicolo di due bifoli in cui l'ordine delle strofe è costante in tutto il poemetto ad eccezione dell'*editio princeps.* Al congresso di Filologia romanza di Palma de Mallorca del 1980, il filologo palermitano Pietro Palumbo, trovò come spiegazione quella di un errore banale nella tipografia di Saragozza: il bifolio era stato cucito al contrario.

Per poter studiare bene la storia della tradizione, è necessario conoscere le modalità di trasmissione dei testi nelle fasi storiche che hanno attraversato (codice manoscritto → stampa a caratteri mobili → linotype → computer). Finché non è diventato normale per il filologo viaggiare e recarsi direttamente nelle biblioteche per studiare i codici, lo studioso si faceva fare una copia da un volenteroso aiutate che copiava l'intero testo, ma, in questo modo, il filologo non aveva nessun contatto diretto con il codice.
Un esempio è quello del filologo spagnolo Ramòn Menéndez Pidal il quale studiò l'ipotesi che il *Libro de buen amor* di Ruiz, avesse due redazioni successive fatte dal poeta stesso. Il *Libro*, ha una tradizione molto limitata che conta solo 3 codici, 2 (G e T) abbastanza incompleti e S integro e firmato dal copista Alfonso de Paradinas. Pidal osservò che in una zona del testo del codice G, sono omesse una *Cantica de looes de Santa Maria* e due episodi narrativi; da ciò dedusse che il testo corrisponde ad una prima redazione del 1338, mentre il codice S corrisponde ad una seconda del 1343.

In numerosi casi la produzione di un codice manoscritto era un'operazione puramente artigianale fatta su commissione, per arricchire la biblioteca o per desiderio del copista, ma poteva accadere che l'operazione divenisse industriale nel caso ad esempio di libri devozionali.
Il modo per accelerare la produzione del libro manoscritto consiste nel mettere all'opera più copisti contemporaneamente e ciascuno doveva avere davanti l'antigrafo (=manoscritto) da copiare che spesso era solo uno; se questo però non era cucito, poteva essere copiato contemporaneamente da tanti copisti quanti erano i fascicoli. Per ottenere un risultato decente tutti i copisti dovevano mantenere la stessa grafie e impostazione di pagina. Per lavori di tipo preindustriale di testi molto richiesti come la *Bibbia* o la *Divina Commedia*, ci si rivolgeva a *scriptorium* grande e attrezzato in modo da disporre più di un antigrafo ai copisti che ogni giorno prendeva il fascicolo che gli toccava copiare e, una volta completati, finivano in tanti mucchietti. Quando si passava alla cucitura e alla rilegatura delle copie si faceva attenzione che ci fossero tutti i fascicoli in ordine (1°, 2°…). Gli errori dei copisti sono estremamente comuni tra sviste e omissioni di parole, a volte ci si trovava ad avere con meno testo di quanto era necessario, perciò, si inseriva degli spazi tra le parole o addirittura tra le righe. Mescolando i fascicoli le corruttele di un copista si mescolavano con quelle di un altro e ciò è la causa principale della contaminazione che ostacola la ricostruzione della tradizione.

Esempio: Per la redazione del 1840 dei Promessi Sposi, Manzoni si recava in tipografia a rivedere i fogli e, man mano che ne avveniva la tiratura segnava delle correzioni; a questo punto il tipografo fermava la macchina e correggeva i piombi e poi riprendeva la stampa. Nell'atto della cucitura e rilegatura, i fogli erano presi a casaccio, perciò, ci potevano essere copie con più o meno correzioni di Manzoni → l'editore critico procede studiando ogni foglio sul maggior numero di copie diverse, in modo da individuare la stratificazione delle correzioni d'autore e determinare quale fosse la volontà finale di Manzoni

Per riuscire a realizzare una tale edizione critica, il filologo deve avere una buona competenza codicologica, delle procedure di stampa e paleografica, in modo da riuscire a leggere in maniera corretta e rapida ciò che era scritto nel codice. La paleografia latina si concentra sullo studio delle scritture antiche e del primo medioevo; la paleografia carolina e quella gotica rimangono al margine dei manuali ed occupano le pagine finali.

Testo e immagine

L'osservazione diretta dei codici ha reso più attento l'intervento di diverse categorie di decoratori. I paleografi hanno sempre prestato attenzione alla presenza ed alla qualità degli elementi decorativi (rubriche, capo-lettera colorati...), in quanto questi a volte definiscono la bottega in cui il codice è stato realizzato e/o la tipologia di committente. Un elemento che non sfuggiva mai era il blasone d'armi di colui che aveva chiesto la confezione dell'opera o di colui che lo aveva acquistato – il blasone d'armi è lo scudo che reca le armi del casato, della famiglia.

Esempio: Il primo foglio recto del codice latino 6381 della biblioteca nazionale di Parigi, contiene il *De clementia* di Seneca e reca in alto alla prima colonna le armi di Normandia. La decorazione ai margini fa intuire che il codice appartenga alla seconda metà del XV secolo e, in questo periodo, solo un personaggio ha portato le armi in Normandia: Carlo di Francia, fratello del re Luigi XI, il quale aveva ricevuto il titolo di duca nel 1465. Da questo possiamo intuire che il codice di Seneca è stato realizzato tra il 1465 e il 1496.

Le immagini presenti all'interno dei codici sono spesso belle e soprattutto utili per la ricostruzione della storia del codice. A volte le immagini integrano il testo, ne sono parte altrettanto essenziali e devono quindi essere tenute in conto dai filologi. L'uso delle immagini all'interno dei libri risale all'antichità; inizialmente le immagini veniva inserite prevalentemente nei libri scientifici perché aiutassero alla comprensione del testo.
Esempio: Il codice vaticano palatino latino 1071 contiene il *De arte venandi cum avibus* di Federico II di Svezia, contiene splendide immagini faunistiche.

Le immagini accompagnano anche testi letterari e la loro importanza sta nel fatto che ci dicono come i copisti (quindi i lettori) intendessero il testo; è lecito pensare che le immagini accompagnassero i passi più rilevanti e che, come i copisti medievali attualizzavano la lingua del testo, allo stesso modo rendevano le immagini compressibili agli attuali lettori.

Esempio: Un codice delle commedie di Terenzio, venne copiato in età carolingia e ne riproduceva piuttosto fedelmente le immagini; questo fu poi copiato e man mano le miniature si deteriorarono. Nel XV secolo vennero prodotti due Terenzi magnificamente illustrati ma i personaggi erano abbigliati come si faceva solitamente nel XV secolo ma l'ambientazione rimaneva tardo-medievale.

Errori e varianti

Per la ricostruzione della storia della tradizione di un testo, è fondamentale individuare gli errori presenti nei testimoni. La comunanza in errore è un indizio di parentela tra due testimoni.

L'esperta France Brambilla Ageno, introduce l'argomento dicendo *"...lasciarsi guidare unicamente dagli errori nella classificazione dei manoscritti, e di assicurarsi che si tratti di veri errori, e no di espressioni difficili ma spiegabili coi mezzi a disposizione della filologia e della linguistica*." La Ageno propone inoltre una tipologia esemplificativa: a. L'autore non può aver scritto una cosa apertamente assurda o contraria alla logica e al buon senso

b. Lo scrittore non può aver scritto una frase che violi le leggi della lingua che parlava
c. Gli errori fatti dall'autore nascono da un errore della tradizione
d. Le lacune che tolgono senso al contesto sono considerati errori
e. La ripetizione di una parola è considerato un errore significativo

Queste osservazioni implicano che, le ricostruzioni stemmatiche, sono basate su poche lezioni che il filologo giudica soggettivamente erronee. Gli stemmi così servono a decidere se una quantità di lezioni debbono essere scartate come secondarie o giudicate scadenti in base alle lezioni giudicate erronee. Diventa perciò un circolo vizioso che Contini descrive "*errori predicati certi servono a decidere l'erroneità di varianti per sé indifferenti: un giudizio soggettivo si fonda sopra un'evidenza iniziale, che, fuor di casi particolarmente grossi, è o rischia di essere soggettiva*"

Un altro pericolo sta nel fatto che gli errori giudicati tali, siano estratti da una sezione del testo molto limitata e non possano servire a qualificare o squalificare l'intero testimone nel suo complesso. E' perciò necessario essere prudenti nell'attribuire alle varianti la qualità di errori riducendo al massimo la soggettività.

I criteri editoriali

La costruzione dello stemma dei testimoni è un'operazione difficile e delicata, ma risulta uno strumento fondamentale per decidere su quali basi debba essere costituito il testo da stampare. In alternativa si sceglie in maniera casuale uno qualsiasi dei testimoni in base a criteri estemporanei (disponibilità, datazione, chiarezza…)

Lo stemma è la schematizzazione dei rapporti reali che intercorrono tra i testimoni che ci sono pervenuti e, l'individuazione della relazione tra questi ultimi, ci mette in grado di sapere quale testimone è più vicino all'originale. Il procedimento basato sugli errori è intrinsecamente dicotomico (=una lezione è o giusta o sbagliata) e ciò porta ad indiiduare ogni snodo dello *stemma codicum* in forma binaria: da una parte i testimoni che hanno l'errore, dall'altra quelli che non lo hanno. Alla ricostruzione stemmatica della storia della tradizione manoscritta possiamo adattare le parole di Churchill sulla democrazia: "*La stemmatica è un sistema pessimo ma è il migliore tra quelli che conosciamo. Bisogna accontentarsi e vedere cosa se ne può ricavare.*"

Nella pratica filologia concreta è possibile che dallo stemma si traggano conclusioni diverse; esempio: siano 3 testimoni A, B e C legati da errori comuni a tutti e tre ed errori comuni ad A e B. Metteremo a testo le lezioni comuni ad A B C. Le lezioni di A o B saranno contraddette dall'accordo BC o AC. Questo procedimento può essere applicato meccanicamente fino a che non troviamo tre lezioni concorrenti attestate ciascuna da un testimone → questo procedimento è implacabile e produce un testo che risulta un mosaico di lezioni provenienti da testimoni diversi
In alternativa si può adottare come testo base il testo A, riparando solo le corruttele provenienti da B. Questo procedimento evita o comunque riduce gli effetti della ricostruzione meccanica

La veste linguistica di un testo dipende dalle scelte del singolo copista. Della veste dell'originale è possibile accertare qualcosa solo nel caso di testi in versi rimati.
Se seguiamo un manoscritto di base questo dovrà essere scelto in base a ciò che sappiamo sulla lingua dell'originale; il manoscritto di base non sarà seguito ciecamente, non sarà privo di errori, ma lo studio della tradizione ci avrà indicato quali siano i testimoni. Se non possiamo attingere l'originale almeno dobbiamo risalire ad una forma testuale depurata dalle corruttele.

L'assetto grafico e linguistico

I due aspetti della forma linguistica, quello formale e quello sostanziale, non possono essere affrontati applicando una stessa formula perché, dal medioevo ad oggi, tutti i copisti hanno considerato modificabile l'aspetto grafico del testo che copiavano ritenendo che esso meritasse

una attenzione molto minore di quella che dedicavano alla sostanza del testo. Un copista veneziano che trascriveva un testo fiorentino non aveva la stessa cura per la grafia, per la fonetica, per la morfologia.

Quando abbiamo un testo tradito da una pluralità di testimoni, è necessario sceglierne uno per adottarne le sue forme linguistiche; sarebbe opportuno scegliere tale codice sulla base della sua posizione nella storia della tradizione, sulla provenienza geografica (e quindi linguistica). Esempio: La *Divina Commedia*, in assenza di autografi, venne studiata nell'analisi delle sue rime, cosa che ha permesso di accertare che il poema che il poema non è scritto in toscano generico ma in toscano. Dante, durante tutto il periodo della scrittura della *Commedia* era però rimasto fuori Firenze, perciò si è pensato che il testimone più autorevole potesse essere il codice Vaticano Urbinate 366 di area emiliano-romagnola. Ne consegue però che la recente edizione di Sanguineti, ha dovuto eliminare un certo numero di tratti linguistici e grafici estranei al fiorentino.

Molto spesso in mancanza di autografi si può rimanere in dubbio se le forme linguistiche risalgono effettivamente all'autore; per esempio, citare un forma grafica o morfologica come appartenente a Villani invece che al manoscritto in cui la troviamo sarebbe improprio.

Il caso opposto è quello in cui si dispone di un autografo; in questo caso siamo portati ad adottare il criterio di Coluccia: "*il testo andrà pubblicato rispettandone le particolarità senza trascurare dettagli, senza interventi immotivati…".* Questo metodo è però soggetto ad un pericolo presentato da Zink: l'edizione risulta troppo sofisticata, tanto da respingere i lettori; non possiamo permettere che il perfezionismo uccida la lettura dei testi classici, in quanto sono il fondamento della nostra cultura. E' evidente che la formula di Coluccia è adatta nonché l'unica accettabile.

Nei testi italiani il problema si riduce alla grafia. Su alcuni interventi non ci sono molte esitazioni, tutti gli editori che non mirano ad una riproduzione diplomatica adottano infatti l'uso moderno di maiuscole e minuscole, distinguono "*u*" da "*v*" e ricorrono ai diacritici (accenti, apostrofi…). I problemi nei testi medievali sono legati ad esempio all'uso del "*ch*" con funzioni molto diverse; ad esempio, in alcuni testi siciliani possiamo trovare le parole "*Sichilia*" e "*chitati*".

Una storia della grafia è necessaria e perciò sono necessari testi che la rendano possibile anche se non tutti i lettori sono interessati a questo aspetto.

Altre differenze le troviamo nelle scritture antiche, dove la punteggiatura era quasi completamente inesistente o comunque seguiva norme del tutto diverse. La punteggiatura non è neutra, ma può cambiare del tutto il senso del testo, perciò, bisogna farsi particolare attenzione.

L'apparato

L'apparato critico è l'insieme delle annotazioni nelle quali sono registrate le varianti dei testimoni. La sua funzione è quella di permettere al lettore di controllare in ogni suo punto la costituzione del testo d parte dell'editore. La confezione dell'apparato è una delle operazioni più delicate; per consuetudine questi sono asciutti e da essi restano esclusi discussioni, commenti e giudizi che andranno semmai nelle note. Data l'estrema variabilità delle grafie volgari, la loro ammissione produce uno sviluppo abnorme dell'apparato e ne riduce la leggibilità; queste varianti vengono solitamente eliminate ammenoché non si tratti di testimoni autografi. Dall'apparato restano escluse le varianti offerte dai *codici descripti*.

Nel caso di testi tramandati da numerosi codici è indispensabile lo sfoltimento delle lezioni per garantire un minimo di leggibilità nonostante questo presenti anche delle problematiche. Una di queste, è il fatto che un apparo completo può essere inserito nella tradizione poiché disponiamo di tutti gli elementi necessari ad identificarne la collocazione e siamo perciò in grado di capire gli errori condivisi.

Un altro problema lo vediamo all'interno dei testi dell'antichità classica: di solito gli apparati critici offrono solo le lezioni dei codici più antichi e non danno alcuna info sul testo dei codici del XIII-XV secolo. SI da il caso che questi siano però i codici utilizzati da lettori e traduttori, perciò diviene difficile o addirittura impossibile capire quale testo fosse alla base della traduzione.

Gli apparati critici sono di difficile lettura e si da il caso che ne facciano uso solo i recensori. Coluccia scrive che, dal punto di vista grafico, fonetico, morfologico e sintattico, le varianti sono considerate da scartare e vengono relegate in apparato dagli editori.

Il commento

Non è raro il caso di edizioni critiche del tutto prive di note, ad esempio succede nelle edizioni classiche di Oxford e Teubner. **Benedetto Croce** sosteneva che il lettore non dovesse essere influenzato da nulla nel suo rapporto diretto e immediato con il classico, principio che risulta però di validità molto dubbia.

L'operazione di costituzione del testo non può essere effettuata se l'editore non ha piena comprensione del testo, possiede perciò tutte quelle informazioni per la comprensione che saranno utili anche al lettore. Non sempre il testo pare chiarissimo, perciò, è doveroso che l'editore inserisca la sua interpretazione, il modo in cui lui lo ha capito così da non lasciare dubbi al lettore.

Ogni testo fa riferimento ad un universo di conoscenze che può essere condiviso con un lettore contemporaneo, ma risulta evidente che man mano che il tempo passa risulta sempre meno evidente. Per produrre un'edizione soddisfacente, il filologo deve recuperare l'integrità dell'enciclopedia mentale. → con ciò si intende che un testo contemporaneo non avrà bisogno immediato di annotazioni ma, man mano che passa il tempo, queste si faranno sempre più necessarie in particolare quando la distanza tra autore e lettore è tale da implicare un mutamento culturale.

Nella letteratura latina il classico per eccellenza a cui è riservato il commento è Virgilio. Le annotazioni che accompagnano i testi greci e latini mirano ad essere estremamente esaustivi, tanto da risultare utili solo per gli specialisti. Esempio: i Meridiani non superano le 700/800 pagine, non hanno note a piè di pagina, hanno smilze introduzioni e asciutte note ai testi. Il rapporto tra testo e paratesto qui è perciò per il 90% a favore del testo. Con i testi più moderni invece, spesso questo rapporto tende a capovolgersi, cosa che risulta utile solo per studiosi o specialisti.

Il classico che circola in piccolo formato non è perforza di scarsa qualità. (→ il formato, la quantità di pagine non fa la qualità di un testo/paratesto)

Quando si commenta un testo dell'800 si incontrano spesso difficoltà linguistiche, ma il commentatore si affida alle proprie competenze di parlar colto senza ricorrere a vocabolari storici.

Se basti l'analisi linguistica

Una categoria speciale è quella dei testi scritti in una lingua a noi sconosciuta o in una grafia che non siamo in grado di decifrare. E' evidente che anche questi testi debbano essere sottoposti ad un'analisi linguistica per cercare di individuare la lingua in cui sono stati scritti. Il testo deve essere interpretato nella sua veste linguistica nel modo più accurato possibile e quindi la conoscenza della lingua da parte dello studioso è essenziale.

La questione dell'ambiguità è legata sia alla lingua che all'interpretazione. Per esempio, sappiamo tutti che la rovina della famiglia *Malavoglia* fu legata alla perdita del carico di lupini, legumi color giallo chiaro. Se a leggere il testo è un lettore napoletano, questo intenderà i lupini come crostacei, e risulterà coerente che una famiglia di pescatori perda un carico di crostacei piuttosto che di legumi. E' perciò necessario chiarire prima di eventuali dubbi o errori. Un altro esempio è quello della parola "*bordello*", presente nella *Commedia* di Dante, che viene ormai interpretata sempre come qualcosa di rumoroso, fastidioso viene sempre più a mancare l verso significato, ovvero un luogo di prostituzione.

Il commento e l'analisi linguistica sono perciò necessarie per evitare errori da parte dei lettori e anche da parte dei futuri commentatori che dovranno basarsi sulle interpretazioni precedenti.

Da dove proviene il testo

Un testo, sia letterario che no, sia scritto che orale, richiede metodologie di analisi uguali cui si ricorre per interpretare un qualsiasi enunciato. Un testo rappresenta per chi lo riceve un problema complesso, un insieme di problemi che possono essere divisi in categorie.
Per l'analisi di un testo torna comodo porsi 5 domande: Chi? Che cosa? Quando? Dove? Come? Perché? – questo metodo viene insegnato anche ai principianti del giornalismo anglosassone in relazione al trattamento delle informazioni.
Mezzo secolo fa un linguista americano, **Fishman**, ha ridotto le domande a 4 (Chi? Quale lingua? A chi? Quando?) -Chi? → la risposta è relativa all'autore del testo
-Che cosa? → si riferisce al testo
-Dove? → spesso non sembra rilevante dove un testo è stato scritto, ma in realtà lo è, e non sempre abbiamo un riferimento esplicito a dove il testo è stato redatto. Si è reso necessario stilare una griglia in modo da poter inserire le caratteristiche grafiche, fonetiche, morfologiche e sintattiche, utili per darci informazioni riguardo la provenienza di un testo

La maggior parte dei testi poetici italiani non ha elementi che ne permettono la localizzazione a meno che questo non sia stato scritto in dialetto. Lo stesso accade con la prosa toscana dove è molto comune che gli scrittori toscani si concedano forme locali.
A partire dall'800, dopo che Manzoni ebbe "*sciacquato i panni in Arno*", troviamo parole di origine e diffusione locale che ci permettono di individuare la provenienza dei relativi autori.
Esempio: Verga scrive buona parte delle sue opere a Milano utilizzando però come lingua principale il siciliano. In questo caso la lingua utilizzata non c'entra col fattore di realizzazione dell'opera ne con la propria varietà di italiano bensì ad inquadrare il racconto in un ambito regionale e di caratterizzare il personaggio.

La data del testo

Un alto grande problema è quello della datazione di un testo.
Prendiamo ad esempio un diario; questo teoricamente dovrebbe essere stato scritto giorno per giorno ma possono esserci marginalmente correzioni, aggiunte e/o sostituzioni che risalgono a momenti posteriori. Queste modifiche potrebbero essere state integrate nel testo al momento della copiatura, perciò, non è comprensibile se e dove vi sono state fatte modifiche o correzioni, fatte col senno di poi dall'autore stesso.

Nel caso dell'editore di una cronaca la situazione è pressoché la stessa, bisogna perciò preliminarmente stabilire se il testo ha avuto revisioni e integrazioni perché allora ognuna di queste va datata e, il testo completo, va datato posteriormente all'ultimo avvenimento registrato.
Chi deve datare una cronaca osserva i fatti più evidenti (come la morte di un sovrano o la sua salita al trono), ma sono molto più rilevanti gli avvenimenti secondari, quelli che non balzano subito agli occhi. Si afferma perciò che "*se avesse scritto dopo la data X, l'autore non avrebbe potuto non sapere che era accaduto tale fatto*". In realtà ci possono essere mille motivi perché un cronista non menziona un avvenimento e quindi questa proceduta di datazione presenta un margine di errore. Inoltre, si deve tener conto del fatto che per quanto un avvenimento sia importante, c'è un margine di tempo per la sua pubblica conoscenza.

E' opportuno conoscere la data o pressoché il periodo in cui un testo è stato scritto per la sua interpretazione, la quale può variare a seconda del momento storico, politico e culturale in cui questo viene redatto.

Il destinatario del testo

Per chi è stato scritto un testo?
Individuare chi sia stato il destinatario del testo, colui o coloro per i quali l'autore ha scritto è importante, soprattutto per stabilire se il destinatario coincidesse col lettore.

Non sempre l'autore scrive per un destinatario, può accadere infatti che la destinazione sia semplicemente utilitari come, ad esempio, per i manoscritti di cucina.
Può accadere anche che un libro sia scritto per la propria

famiglia, si tratta di libri in forma elementare che risultano utili però per i posteri; chi scrive vuole conservare la propria memoria degli avvenimenti di famiglia come nascite, matrimoni e morti, avvenimenti che possono risultare utili a storici o biografi – Libri di famiglia

I libri possono anche essere stati scritti per volontà di qualcun altro, possono avere dunque un committente; si parla in questo caso di genere mecenate in quanto garantisce allo scrittore i mezzi per vivere. Quando si ha un committente, lo scrittore si deve "piegare" ad alcune sue volontà, il contenuto, la forma… . Non sempre è possibile distinguere tra vera e propria committenza o dedica, cioè l'autore scrive senza una preliminare richiesta ma con l'intenzione di dedicare l'opera ad un potente che apparrà ai posteri come committente.

Ad oggi i testi non hanno destinatari precisi, piuttosto sono destinati ad un pubblico generico. Questa novità va di pari passo con l'invenzione e la diffusione della stampa, la quale ha cambiato la natura del pubblico in quanto tutti hanno la possibilità di avere il testo.

Lo scopo del testo

In passato, quando un autore si rivolgeva ad un mecenate, aveva l'intenzione di trarne agiatezza e onori. Al giorno d'oggi invece, gli scrittori di opere letterarie o scientifiche, si augurano di ricavarne un utile ma hanno certamente altre fonti di guadagno più sicure. In ogni caso la speranza o l'attesa di un profitto, condiziona fortemente chi compone un testo e chi lo interpreta.

La fortuna di un'opera, soprattutto in epoca moderna, fa aumentare la produttività di un autore proprio perché si aprono maggiori possibilità di guadagno. Gli autori di bestseller tendono però ad adeguarsi alle aspettative dei lettori e a dar loro quello che si aspettano di leggere.

Da sempre gli autori sfruttano le esigenze del pubblico; ci sono state epoche in cui il pubblico chiedeva romanzi cavallereschi, altri in cui si volevano opere di teatro e altre epoche in cui dominava la lirica d'amore. Si parla perciò di un condizionamento reciproco tra autore e pubblico, anche se non ci si può dimenticare della volontà di esprimersi dell'autore che è il motore primo che spinge a scrivere un testo; Dante e Petrarca non scrissero poesie per guadagno ne per qualcuno.

Anche le opere commissionate si basano su una negoziazione tra autore e committente , in quanto si cerca di trovare un accordo tra desideri del committente e la volontà dell'autore di esprimere qualcosa. L'autore cerca la gloria per sé, il ricordo imperituro dei posteri.

Le modalità del testo

Le forme del testo, i modi in cui esso è realizzato, ci danno molti elementi per una corretta interpretazione. La teoria degli stili ha origine in riferimento alla letteratura latina ma viene applicata anche a quelle volgari. Questa prescrive un rapporto tra argomento, personaggi e stile.

Gli stili erano 3: stile alto (Eneide), stile mezzano (Georgiche) e stile umile (Ecloghe), anche se a volte vengono ridotti a due, tragedia e commedia.

- **Tragedia**

i personaggi della tragedia sono re, regine, divinità che vivono vicende di altrettanto rilievo lo stile è alto e risonante

- **Commedia**

i personaggi della commedia sono persone modeste che vivono avvenimenti qualsiasi lo stile è dolce e mediocre

Il titolo che Dante ha dato al suo poema sacro, *Commedia*, si addice alla prima cantica poiché ambientata all'Inferno e narra vicende di personaggi di ranghi bassi. Le due cantiche successive avrebbero potuto avere un titolo diverso ma ormai *Commedia* era nel dizionario comune.

Nel passato, gli uniti testi di cui si considera possibile una stesura chiara sono i testi latini. La testualizzazione delle lingue romanze fu un fenomeno molto rilevante in quanto riconosce a queste lingue e a questi testi un valore fino ad allora non riconosciutogli.

Esiste una corrispondenza tra genere letterario e forme che i rispettivi testi assumono. Per esempio, i manoscritti della letteratura antico-francese (poemi epici), venivano scritti su una colonna unica così come le opere giuridiche e la Bibbia su una sola colonna centrale con glosse sui due margini laterali; i romani in ottosillabi sono invece impostati su tre colonne.

La responsabilità del filologo

I filologi molto spesso sono accusati di occuparsi di argomenti ammuffiti e di problemi che non interessano a nessuno. In realtà anche i filologi hanno delle responsabilità verso la società; il filologo, in primis, insegna ad avere la massima cura per la trasmissione dei testi orali e scritti e, in secondo luogo, insegna quanto sia delicato e complesso interpretarli correttamente.

Spesso il loro lavoro consiste nel ristabilire, più o meno integralmente, un testo che è stato sensibilmente e pericolosamente storpiato; il rispetto del testo implica il rispetto per la verità e per l'autore, infatti, che il testo ci piaccia o no è moralmente e praticamente importante che sia trasmesso nella sua forma più esatta. La superficialità e la trascuratezza con cui si affronta l'interpretazione di un testo sono all'ordine del giorno, basti confrontare la trascrizione di un testo col i titoli con cui esso è stato annunciato e sarà evidente come il titolo stravolga ciò che è stato detto nel testo.

E' molto importante che ci si renda conto che un testo chiude in sé un problema interpretativo e che questo va stabilito nella sua forma corretta. La coscienza di questi due problemi è essenziale per un buon funzionamento della società umana, fondata sulla trasmissione dei testi, unica cosa che giustifica l'esistenza dei filologi e della filologia.